

**IMAGINARIOS DE SUJETO EN LA NARRATIVA DE DOS MIL:****LA FIGURA DEL ESCRITOR EN LA OBRA DE ROBERTO BOLAÑO<sup>1</sup>**

*Imaginary of subject in the narrative of two thousand:  
the figure of the writer in the work of Roberto Bolaño*

MACARENA ARECO MORALES

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

mareco@uc.cl

**Resumen:** este artículo se enmarca en una investigación sobre imaginarios sociales de sujeto y espacio en la narrativa chilena, argentina y mexicana reciente, dentro de la cual intento pesquisar algunas figuraciones subjetivas recurrentes, entre ellas la del escritor. En su obra Roberto Bolaño efectúa algunas transformaciones desmitificadoras sobre esta representación, de las cuales intentaré dar cuenta aquí. Analizaré así cómo el poeta comprometido socialmente se convierte en fascista; en vate, en alucinado; en civilizado, en bárbaro; en vanguardista y en lumpen. **Palabras clave:** imaginario social, sujeto, escritor, narrativa chilena, Bolaño

**Abstract:** this article is part of a research on subject social imaginary and space in Chilean, Argentinean and Mexican recent narrative. In this research I attempt to delve into some recurring subjective figures, among them, the writer. Through some transformations Roberto Bolaño in his work demystifies this representation. So, in this text I try to announce it. I will discuss how the socially committed poet becomes fascist, in poet prophet, in hallucinated poet; in civilized, in barbarian, in the avant-garde and in lumpen.

**Keywords:** social imaginary, subject, writer, recent Chilean narrative, Roberto Bolaño

---

<sup>1</sup> Este artículo se desarrolló en el marco del Proyecto Fondecyt Regular N° 1130489, titulado "Imaginarios de espacio y de sujeto en la narrativa de dos mil: Chile, Argentina y México".

La noción de imaginario ha sido empleada productivamente por la llamada crítica del imaginario de Gastón Bachelard y por la mitocrítica de Gilbert Durand, orientaciones que, inspiradas en la psicología profunda jungiana, estudian las imágenes del inconsciente colectivo en la literatura, los mitos y la cultura en general. Los trabajos pioneros del primero, que se orientan a investigar la “imaginación de la materia” clasificada según los cuatro elementos de Empédocles —tierra, aire, fuego y agua—, son ampliados por Durand a lo que él llama “trayecto antropológico” —el cuerpo y la psique humana, la tecnología y la sociedad—, a partir del cual propone un imaginario bipolar, integrado por un Régimen diurno y uno nocturno. Mientras el primero “conciene a la dominante postural, a la tecnología de las armas, a la sociología del soberano mago y guerrero, a los rituales de elevación y de purificación”, el Régimen nocturno se divide en una dominante digestiva y una cíclica: “la primera subsume las técnicas del contenido y del hábitat, los valores alimenticios y digestivos, la sociología matriarcal y nutricia; la segunda agrupa las técnicas del ciclo, del calendario agrícola así como de la industria textil, los símbolos naturales o artificiales del retorno, los mitos y los dramas astro biológicos” (1981: 52).

No obstante la consideración de las dimensiones materiales, corporales, culturales y sociales del imaginario y su iluminadora lectura de obras específicas, el análisis de Bachelard y Durand culmina en un idealismo trascendentalista, en el que no se recupera el contacto con el aquí y el ahora de la producción cultural, desligando al imaginario de sus dimensiones más contingentes. Así se lo conceptualiza como una huida respecto de las determinaciones de lo real, como lo plantea el primero: “Gracias a lo imaginario, la imaginación es esencialmente abierta, evasiva” (1965: 9); “Imaginar es ausentarse, es lanzarse hacia una vida nueva” (1965: 12); y “El auténtico viaje de la imaginación es el viaje al país de lo imaginario” (1965: 13), en donde el ser humano supera su condición carente: “La imaginación no es [...] la facultad de formar imágenes de la realidad; es la facultad de formar imágenes que sobrepasan la realidad, que cantan la realidad. Es una facultad de sobrehumanidad. Un hombre es un hombre en la proporción en que es un superhombre” (1965: 31). Por su parte, Durand, señala que la función del imaginario —que es, en este sentido, continuación de la máscara religiosa que luego se transforma en la de la estética— es la de actuar como “vanguardia contra la muerte” (386), dentro de la cual opera como una destemporalización: “Lucha contra la podredumbre, exorcismo de la muerte y de la descomposición temporal: eso nos parece en su conjunto la función eufémica de la imaginación” (1981: 387). A la inversa, el espacio eternizado pasa a ser central en el imaginario, dejando fuera la dimensión histórica: “Si la duración no es ya el dato inmediato de la sustancia ontológica, si el tiempo no es ya la condición a priori de todos los fenómenos en general... no queda más que atribuir el espacio como ‘sensorium’ general de la función fantástica” (1981: 387).

En los años setenta, el filósofo Cornelius Castoriadis sí hará la conexión con la realidad social, en una teoría del imaginario que continúa

estando vigente hasta ahora. Para ello distingue lo que llama el imaginario radical, que es independiente de “la realidad” —definido como “la capacidad elemental e irreducible de evocar una imagen” (2007: 204)—, del imaginario efectivo, que es su producto, lo imaginado. Más precisamente, el primero es “algo irreducible a lo funcional, que es como una inversión inicial del mundo y de sí mismo por la sociedad con un sentido que no está ‘dictado’ por los factores reales, puesto que es más bien él el que confiere a estos factores reales tal importancia y tal lugar en el universo que se construye esta sociedad” (206). En él se representa “una cosa y una relación que no son (que no están dadas en lo perceptivo o que jamás han sido)” (204), y es, en este sentido, una “creación incesante y esencialmente indeterminada (histórico-social y psíquico) de figuras/formas/imágenes.... Lo que llamamos ‘realidad’ y ‘racionalidad’ son obras de ello” (12). En tanto, el imaginario efectivo tiene un apoyo en el hecho natural, en el sentido freudiano de *Anlehnung* —la “relación original e irreducible de la psique con la realidad corporal-biológica del sujeto” (454)—, al modo de un punto de partida, un obstáculo o una incitación, pero nunca como una determinación, pues el imaginario es proliferante y genera consecuencias que van más allá de las motivaciones funcionales e incluso puede contradecirlas, además de sobrevivir a las circunstancias que estuvieron en su origen (207). Para ilustrar lo anterior Castoriadis pone el ejemplo del mito de la creación del mundo en siete días, el cual tiene diversos efectos prácticos, entre ellos la lapidación del que trabaja en sábado, el establecimiento de la jornada laboral en el capitalismo, la consideración del domingo como un día de tedio, etc.

Vemos aquí la diferencia central de esta concepción con la de Bachelard y la de Durand: no es que lo imaginario supere la realidad y construya un más allá respecto de ésta, sino que es su condición de posibilidad como espacio de lo legible para el sujeto. Esto no quiere decir que no exista un exterior al hombre o a la sociedad —esto es el “magma”, en palabras de Castoriadis—, sino que ese exterior no es percible sino es estructurado por el imaginario.

En esta perspectiva, el hecho de que una cultura considere ciertos factores, que los visibilice (y que, a la inversa, borre o no tome en cuenta otros), y que éstos sean ordenados, valorados y significados en uno u otro sentido, son operaciones imaginarias. En efecto, se trata, como señala Ludmer, de “un trabajo social, anónimo y colectivo de construcción de realidad” (2010: 11), efectuado por la “imaginación pública” o la “fábrica de realidad”. Siguiendo a la crítica argentina, entendemos que la literatura “es uno de los hilos de la imaginación pública” (12), es decir, que es parte de ese hacer social que otorga sentido y valor que es el imaginario.

En esta investigación, la vía para aplicar esta compleja teorización al análisis de relatos específicos es considerar que una de las formas en que el imaginario opera en la literatura es la aparición de ciertas figuras recurrentes, las que son como fragmentos de una suerte de código, al que permiten un acceso parcial. Estas figuras son connotativas, en tanto tienen significados de segundo grado (Barthes, 1970), simbólicas, puesto que se

refieren a otra cosa (Castoriadis, 1975) y son también metafóricas, en el sentido que le dan a ello Lakoff y Johnson (2001), es decir, forman parte de sistemas significativos imbricados e históricos. En este marco, las unidades se analizan según su pertenencia a dos dimensiones: el espacio y la subjetividad, ámbitos estudiados por Bachelard y Castoriadis, entre otros. El rizoma, el abismo y el infierno; el fantasma, el sicario y el escritor son algunas de las figuras imaginarias que estudiaré en la narrativa reciente, y en particular cómo aparece este último en la obra de Roberto Bolaño, tema que abordaré a continuación.

Como es sabido, muchos de los personajes del autor chileno pertenecen al ambiente literario: jóvenes poetas que intentan revivir la vanguardia en el México de los setenta, un escritor alemán de culto, un crítico literario chileno durante la dictadura, una poetisa uruguaya alucinada, un asesino que escribe en el aire sus poemas.

Mi tesis es que con esta variedad de representaciones del artista lo que Bolaño hace es desmitificar a la figura olímpica del poeta, cercana a lo divino como dice Barthes,<sup>2</sup> lo cual se inserta en la doble y antagónica concepción que Bolaño tiene de la literatura: por una parte como aniquilación y por otra como salvación. Al final de esta exposición me referiré a esto. Los procedimientos que emplea para llevar a cabo esta semioclastia (Barthes, 1997: 9) son, por una parte, hacer proliferar la figura, dividiéndola en una casi infinita variedad de posibles y, por la otra, parodiar y satirizar tanto las ideas comunes como a personas reales del mundo literario.

Solo a modo de introducción, el siguiente párrafo refleja estas dos modalidades, la proliferación y la parodia y la sátira:

Dentro del inmenso océano de la poesía distinguía varias corrientes: maricones, maricas, mariquitas, locas, bujarrones, mariposas, ninfos y filenos. Las dos corrientes mayores, sin embargo, eran la de los maricones y la de los maricas. Walt Whitman, por ejemplo, era un poeta maricón. Pablo Neruda, un poeta marica. William Blake era maricón, sin asomo de duda, y Octavio Paz marica. Borges era fileno, es decir de improviso podía ser maricón y de improviso simplemente asexual. Rubén Darío era una loca, de hecho la reina y el paradigma de las locas [...]. Una loca, según San Epifanio, estaba más cerca del manicomio florido y de las alucinaciones en carne viva mientras que los maricones y los maricas vagaban sincopadamente de la Ética a la Estética y viceversa. Cernuda, el querido Cernuda, era un ninfa y en ocasiones de gran amargura un poeta maricón, mientras que Guillén, Aleixander y Alberti podían ser

---

<sup>2</sup> En un artículo de *Mitologías* titulado "El escritor en vacaciones", Barthes elucida, a partir de unas fotografías publicadas por *Le Figaro* de algunos escritores franceses en vacaciones, la ideología aristocratizante, retrógrada y antimoderna de la escritura vigente, según la cual el arte no es una posibilidad humana sino que algo divino y el escritor es un superhombre, detrás del cual habla Dios.

considerados maricón, bujarrón y marica, respectivamente...  
(Bolaño, 1998: 83)

La cosa sigue, por ejemplo un tal José Joaquín Pesado es un “ninfo de los bosques de Grecia”, Vallejo es maricón y tal vez también Macedonio Fernández lo sea; Huidobro, marica; Parra, mariquita con algo de maricón; Lihn, mariquita, etc.

La clasificación, a lo Borges —se recordará, en “El idioma analítico de John Wilkins”, la famosa tipología de una enciclopedia china sobre los animales—, ridiculiza el procedimiento al enredar las categorías; desmitifica a los poetas al disponerlos en el campo semántico de la homosexualidad popular; parodia, me parece, el ensayo de Bloom sobre la ansiedad por las influencias,<sup>3</sup> entre otras posibles carnavalizaciones.

Bolaño toma como materiales de trabajo los lugares comunes, los mitos sobre el escritor. Esa es la masa que él deformará moldeando nuevas figuras, a veces monstruosas (Carlos Wieder), a veces patéticas (Auxilio Lacouture), a veces admirables (Auxilio Lacouture de nuevo), a veces misteriosas (Archimboldi). Se trata de un proceso de transformación, a través del cual la figura del poeta con un compromiso político de izquierda se convierte en fascista (*La historia de la literatura nazi en América*); el poeta civilizado, en bárbaro (“Exilio y literatura”); el vate, en poetisa alucinada o demente (*Amuleto*); y el vanguardista en asesino o lumpen (*Estrella distante* y *Los detectives salvajes*).

### La ucronía de la literatura nazi en América: el poeta fascista

Me parece que una perspectiva que nos permite darle unidad a esa obra que busca presentarse bajo el modo fragmentario de la enciclopedia, *La literatura nazi en América*, es leerla según un término que se utiliza en la ciencia ficción que es el de ucronía, es decir “que habría pasado si” un determinado evento histórico —digamos la segunda guerra mundial en *El hombre del castillo* de Dick, la creación del Estado de Israel en *El sindicato de policía yiddish* de Chabon o el golpe de Pinochet en *Synco* de Baradit— hubiese ocurrido de un modo distinto y la historia hubiese ido por otro cauce.<sup>4</sup> Así, en esta inicial obra de Bolaño creo que la premisa es “qué pasaría si la ideología hegemónica para los intelectuales latinoamericanos del siglo XX no hubiese sido el marxismo sino el fascismo”, a partir de la cual Bolaño crea una Victoria Ocampo y un Zurita fascistas. Por supuesto que no es tan simple y la Victoria Ocampo —Edelmira Thompson de Mendiluci,

<sup>3</sup> Así, creo, lo indica el uso de la terminología del crítico estadounidense en el inicio (“Dentro del inmenso océano de la poesía...”), según cuya teoría el joven poeta o efebo debe destruir a sus predecesores para consolidar su propia voz poética. Véase “Poetics origins and final phases”.

<sup>4</sup> El desplazamiento es también un procedimiento muy importante en la obra Bolaño. Por ejemplo, cuando Belano va a dar una charla en la Casa del Lago en México sobre poesía chilena y habla sobre películas de terror. De ahí que me parece necesario considerar la hipótesis de que las múltiples referencias a Alemania y al nazismo en ella puedan interpretarse como alusiones desplazadas acerca del fascismo en Chile o en Latinoamérica.

millonaria, fundadora en 1931 de la revista *La argentina moderna*, improvisada traductora de *Martín Fierro* para Hitler y autoconfesada hitleriana convencida, quien reproduce con la mayor exactitud posible la habitación descrita por Poe en *Filosofía del moblaje*— tiene algo también de Macedonio Fernández en cuanto su obra *La habitación de Poe* (1944) “prefigurará el *nouveau roman* y muchas de las vanguardias posteriores” (Bolaño, 1996: 15). En tanto, dos poetas *borderline*, Willy Schürholz y Carlos Ramírez Hoffman, prefiguran al integrante de la llamada escena de vanguardia de los setenta en Chile, Raúl Zurita, en cuanto repiten, de manera monstruosa, algunas de sus famosas performances, la escritura en el desierto y en el cielo. Así el primero “Apoyado en un equipo de excavadoras rotura sobre el desierto de Atacama el plano del campo de concentración ideal” (Bolaño, 1996: 98) y Hoffman en un avión viejo va dando forma a sus poemas. Escribe: “JUVENTUD”, “IGITUR PERFECTI SUNT COELLI ET TERRA ET OMNIS ORNATUS EORUM” y “BUENA SUERTE PARA TODOS EN LA MUERTE” (Bolaño, 1996: 185). Como sabemos, en *Estrella distante* la historia de este último, ahora Alberto Ruiz-Tagle o Carlos Wieder, se amplía. Entonces escribe en el cielo versos más cercanos a los de Zurita: “La muerte es amistad”, “La muerte es Chile”, “La muerte es responsabilidad”, “La muerte es amor”, “La muerte es crecimiento”, “La muerte es comunión”, “La muerte es limpieza”, “La muerte es mi corazón”, “Toma mi corazón”, “Carlos Wieder” y “La muerte es resurrección”.

### **Amuleto: del poeta vate a la poeta alucinada**

Otro mito desarrollado en torno al escritor, ligado al romanticismo, es el del poeta iluminado, vate, que es capaz de alumbrar desde su interioridad la realidad exterior (Abrams). Así por ejemplo Novalis plantea en “Sobre el poeta y la poesía”, que el artista es una suerte de Dios todopoderoso, que está sobre el hombre, pues experimenta los acontecimientos del mundo externo de un modo completamente distinto y es el único que puede vislumbrar el sentido de la vida y de la naturaleza, a través de un procesamiento interior, ya que todo se da dentro del poeta, sujeto y objeto, alma y mundo, los que son iluminados. Desde una perspectiva más terrena, es éste también el poeta que habla por los otros, por el pueblo, el indígena, que han sido borrados por las injusticias de la historia: “Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta”, dice Neruda.

Auxilio Lacouture es una carnavalización de esta figura. Desde su aleph temporal, que es el wáter de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, ve todos los momentos y todas las historias: “Desde mi atalaya, desde mi vagón de metro que sangra, desde mi inmenso día de lluvia. Desde el lavabo de mujeres de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras, mi nave del tiempo desde la que puedo observar todos los tiempos en donde aliente Auxilio Lacouture, que no son muchos, pero que son” (Bolaño, 2002: 52). Dentro de ello vislumbra el futuro de los poetas latinoamericanos como si se tratase de una vidente echando las cartas en un concurso de sobrevivencia literaria: “Oliverio Girondo encontrará su lugar como escritor

juvenil en el año 2099. Roberto Arlt verá toda su obra llevada al cine en el año 2102. Adolfo Bioy Casares verá toda su obra llevada al cine en el año 2105 [...]. Franz Kafka volverá a ser leído en todos los túneles de Latinoamérica en el año 2101. Witold Gombrowicz gozará de gran predicamento en los extramuros del Río de la Plata allá por el año 2098” (Bolaño, 2002: 119). Pero no todas sus profecías son en tono de chunga. Hacia el final del relato, como el hablante de Neruda que representa a los indígenas muertos, Auxilio ve a los jóvenes sacrificados en Latinoamérica:

Y supe que la sombra que se deslizaba por el gran prado era una multitud de jóvenes [...] No sé si eran jóvenes de carne y hueso o fantasmas [...] cantaban y se dirigían hacia el abismo [...] . Y los oí cantar [...] a los niños más lindos de Latinoamérica, a los niños mal alimentados y a los bien alimentados, a los que lo tuvieron todo y a los que no tuvieron nada [...] los oí cantar y nada pude hacer para que se detuvieran [...]. Así pues los muchachos fantasmas cruzaron el valle y se despeñaron en el abismo [...] Y aunque el canto que escuché hablaba de la guerra, de las hazañas heroicas de una generación entera de jóvenes latinoamericanos sacrificados, yo supe que por encima de todo hablaba del valor y de los espejos, del deseo y del placer. Y ese canto es nuestro amuleto. (Bolaño, 2002: 151-154)

Auxilio Lacouture es un personaje doble, patético y admirable al mismo tiempo, cuya visión, si bien inconexa, si bien paródica, no deja de develar la verdad de la barbarie que casi siempre se oculta debajo de la historia.

### **De la civilización a la barbarie: sobre Lima y Bolaño**

Desde la etapa fundacional de las naciones latinoamericanas, la dicotomía civilización y barbarie se establece como una figuración imaginaria básica acerca de nuestro territorio, que se expresa repetidamente en la literatura de los dos siglos posteriores, alimentando una serie de oposiciones binarias —Buenos Aires y la pampa, los colonizadores y los indígenas, los civilizados y los bárbaros...—, las cuales construyen la realidad.<sup>5</sup> Hacia el exterior, como mirada comparativa y autoevaluativa, Europa se semantiza como la cultura del progreso y la ilustración a la que se aspira, en contraste con el mundo propio entendido como el espacio atávico de la violencia del cual es necesario huir, si se quiere salvar con vida. Como ha explicado Ricardo Piglia en “La Argentina en pedazos”, en el prólogo de *Facundo* la cita de Diderot que Sarmiento deja a modo de testimonio en la pared cuando parte hacia el exilio —“On ne tue point les idées”— define a los bárbaros —los seguidores de Rosas, los hombres de la mazorca— como aquellos que no entienden el

<sup>5</sup> Según Piglia se trata de un sistema de oposiciones que funciona como una máquina de interpretar, es decir, como fuerzas ficticias que constituyen el mapa de la realidad y programan y deciden el sentido de la historia. En este sentido, con la oposición civilización/barbarie, Sarmiento funda el campo metafórico de las clases dominantes (*Crítica y ficción*).



francés. El escritor civilizado no tiene otra opción que expatriarse sino quiere ser masacrado, como le ocurre al refinado unitario en *El matadero*, quien, como ha dicho Noé Jitrik, frente a la amenaza de violación, revienta de rabia. Muy avanzado el siglo XX, la dicotomía sigue operando y los cuentos de Julio Cortázar son un buen ejemplo de ello. La burguesía acomodada, versus los “bárbaros” del pueblo peronista, según una de las lecturas posibles de “Casa tomada”; la ciudad moderna y el pasado indígena sacrificial en “La noche boca arriba”; la ciudad luz y la calle Suipacha en “Carta a una señorita de París”; en suma, los lados de allá y de acá en *Rayuela*, son los dos polos entre los cuales el autor transita como un equilibrista.

Si muy simplemente y tomando la idea de Piglia, decimos que el escritor latinoamericano civilizado es el que habla francés (o inglés o mandarín, según la época) y al que solo le queda la posibilidad del exilio si quiere seguir vivo, vemos como Bolaño invierte la oposición. Así, el inicio del “discurso insufrible” de *Entre paréntesis*, “Exilio y literatura”, nos deja claro en qué lado de la dicotomía se ubica a sí mismo: “He sido invitado para hablar del exilio. La invitación me llegó escrita en inglés y yo no sé hablar inglés. Hubo una época en que sí sabía o creía [...] que podía leer el inglés casi tan bien, o tan mal, como el español. Esa época desdichadamente ya pasó. No sé leer inglés” (Bolaño, 2004: 40). Avanzando en el ensayo, el pensamiento sobre el exilio expresado a través de la experiencia del marginal poeta Mario Santiago, se separa de la mirada del desterrado “civilizado” que abandona su patria con dolor, como es el caso de Sarmiento, para describir la del migrante ilegal obligado a dejar algún país de Europa, “a quien... Austria y México y Estados Unidos y la felizmente extinta Unión Soviética y Chile y China le traían sin cuidado, entre otras cosas porque no creía en países y las únicas fronteras que respetaba eran las fronteras de los sueños [...] del amor y del desamor [...] del valor y el miedo, las fronteras doradas de la ética” (Bolaño, 2004: 42-43), concluye Bolaño, como podría hacerlo un perro romántico. El amigo mexicano aprovecha, en cambio, el pasaje otorgado por el gobierno austriaco para viajar a Francia y, gracias a su barbarie, se ahorra los sufrimientos: “Si Mario Santiago hubiera sido un fanático de los festivales musicales de Salzburgo, sin duda se habría marchado de Austria con lágrimas en los ojos. Pero Mario nunca fue a Salzburgo. Se montó en el tren y no bajó hasta París y tras vivir unos meses en París tomó un avión rumbo a México” (41-42). Y por si no ha quedado suficientemente clara su perspectiva sobre el exilio desde el margen, Bolaño agrega que la cuestión de la imposibilidad de habitar el suelo patrio no es un asunto significativo, un “tema”, como se dice hoy en Chile, para quienes han sufrido la violencia política y económica en sus países:

por el aire de Europa suena una cantinela y es la cantinela del dolor de los exiliados, una música hecha de quejas y lamentaciones y una nostalgia difícilmente inteligible. ¿Se puede tener nostalgia por la tierra en donde uno estuvo a punto de morir? ¿Se puede tener nostalgia de la pobreza, de la intolerancia,



de la prepotencia, de la injusticia? La cantinela, entonada por latinoamericanos y también por escritores de otras zonas depauperadas o traumatizadas insiste en la nostalgia, en el regreso al país natal y a mí eso siempre me ha sonado a mentira. Para el escritor de verdad su única patria es su biblioteca [...]. El político puede y debe sentir nostalgia, es difícil para un político medrar en el extranjero. El trabajador no puede ni debe sentir nostalgia: sus manos son su patria. (Bolaño, 2004: 43)

Esta violenta desautorización del exilio presentado como un tópico es parte de la defensa que Bolaño hace de lo lumpen. Lima y Bolaño son poetas bárbaros, insensibles frente a los dolores del exilio, que intentan aprovechar de las ventajas de la civilización, ya sin el subtexto atemorizante que representa la barbarie latente para un escritor como Cortázar con los desconocidos tomándose la casa, los conejitos rompiendo las porcelanas o los motociclistas sacrificados por los indígenas.

### De la vanguardia al lumpen

Al inicio de esta ponencia veíamos cómo Carlos Wieder es un poeta vanguardista cambiado por Bolaño en un infame asesino del gobierno militar. Pero, dentro de la proliferación de las figuras de escritores, el mito del artista experimentalista sufre otras transformaciones más benévolas. Así, lejos de la violencia política, los jóvenes poetas de *Los detectives salvajes*, los real visceralistas de los setenta, se configuran como vanguardistas cuyo mayor desafío es “cambiar la poesía mexicana —dicen en voz de García Madero—. Nuestra situación [...] es insostenible, entre el imperio de Octavio Paz y el imperio de Pablo Neruda. Es decir: entre la espada y la pared” (Bolaño, 1998: 30). Como buenos vanguardistas, publican una revista, *Lee Harvey Oswald*; Belano expulsa a los miembros del grupo, según se dice en la novela, copiando a Breton; admiran a poetas malditos franceses (Rimbaud), además de otros contemporáneos europeos y vanguardistas mexicanos. El problema es que, aparte de esta aproximación a sus odios y preferencias, el material directo que se entrega sobre el real visceralismo es escaso. No se registran sus creaciones y las referencias a su poética son parciales y aisladas, pues, no comparten con la vanguardia histórica su gusto por los manifiestos. Más que una labor efectiva de escritura lo que hacen en la práctica es robar libros y vender marihuana. Sabemos que fuera de la moral burguesa estas actividades no necesariamente son juzgadas de modo negativo, y que pueden tener incluso un aura poética, pero el hecho sustancial es que nada conocemos de la obra de Lima y Belano, ni tampoco de la de sus amigos, y sí se nos informa de las muchas irregularidades de su vida. Por ejemplo, de los engaños de Hipólito Garcés a Ulises Lima en París y, si ampliamos el marco a los escritores que participan en la Feria del Libro de Madrid, de los diversos modos de “medrar” que estos practican. Una picaresca de los poetas más que una loa o un homenaje, aunque tampoco se trata de un veredicto único, sino doble, es lo que vemos en esta concreción del poeta que efectúa Bolaño.

De ahí que lo último que quisiera plantear es que no todo es monstruosidad o mezquindad en la representación que el chileno hace del escritor. Ello ocurre porque, por una parte, lo lumpen suele tener un carácter afirmativo, positivo, y además porque personajes como Ulises Lima, Auxilio Lacouture o Pelayo Barrendoáin (trasunto de Leopoldo Panero), aunque no sean los más, aparecen como admirables desde el punto de vista de la ley de valores de las respectivas obras. Una muestra de esto es la representación crística que se hace del expulsado de Austria, como profeta en el desierto de Beersheba y multiplicador de los peces en Port Vendres.

Es así como la literatura de Bolaño hace una defensa de lo lumpen, de lo bárbaro, como contracara del escritor que medra y del civilizado, que forma parte de un esfuerzo de desmitificación de la figura del escritor y de la literatura. Pero, para no quedarnos en este polo negativo, está la defensa del escritor como “una buscadora de matices” (Bolaño, 2000: 13) y de la escritura como tabla de salvación y como fuente de fortaleza, como lo declara al final de *Amberes*: “De lo perdido, de lo irremediabilmente perdido, sólo deseo recuperar la disponibilidad cotidiana de mi escritura, líneas capaces de cogerme del pelo y levantarme cuando mi cuerpo ya no quiera aguantar más [...] Como esos versos de Leopardi que Daniel Biga recitaba en un puente nórdico para armarse de coraje, así sea mi escritura” (Bolaño, 2002: 119).

**BIBLIOGRAFÍA**

- ABRAMS, M.H (1982), *El espejo y la lámpara*. Buenos Aires, Nova.
- BACHELARD, Gastón (1965), *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica.
- BARTHES, Roland (1991), *S/Z*. México, Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_ (1997), *Mitologías*. México, Siglo XXI.
- BOLAÑO, Roberto (1996), *La literatura nazi en América*. Barcelona, Seix Barral.
- \_\_\_\_\_ (1998), *Los detectives salvajes* Barcelona, Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (2000), *Amuleto*. Barcelona, Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (2002), *Amberes*. Barcelona, Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (2004), "Literatura y exilio", en *Entre paréntesis*. Barcelona, Anagrama.
- CASTORIADIS, Cornelius (2007), *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires, Tusquets.
- DURAND, Gilbert (1981), *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Madrid, Taurus.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark (2001), *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid, Cátedra.
- LUDMER, Josefina (2010), *Aquí América Latina: una especulación*. Buenos Aires, Eterna cadencia.
- NOVALIS (1984), "Fragmentos, I. Sobre el poeta y la poesía", en *Escritos escogidos*. Madrid, Visor.
- PIGLIA, Ricardo (2000), *Crítica y ficción*. Buenos Aires, Planeta Argentina.
- \_\_\_\_\_ "La argentina en pedazos". Consultado el 16 de julio de 2013 en <http://www.elortiba.org/echev.html>